STENO TEDESCHI

L'ABITUDINE NEL GODIMENTO ESTETICO

ESTRATTO DAL FASCICOLO DI AGOSTO 1909

DELLA

Rivista d'Italia

ROMA

PIAZZA CAVOUR

Roma — Tipografia dell'Unione Editrice, via Federico Cesi 45.

2428

Sorv

Scaff. B

ASA 3284
FONDAMENTO/V/21

BIBLIOTECA TSAS
UNIVERSITÀ
TRIESTE

L'ABITUDINE NEL GODIMENTO ESTETICO

Nell'estetica moderna, fu osservato anche recentemente, si rivelano nettamente tre indirizzi: il metafisico, il critico e il psicologico. Allo sviluppo del primo, per necessità di condizioni, era bisogno l'appoggio di un grande sistema filosofico, grande sistema che gli venne a mancare, dappoichè l'epoca stessa non ebbe il vigore d'imporne uno a sè medesima. Delle appariscenti creazioni del Nietzsche, del Wagner, del Hartmann, massimi rappresentanti di questo indirizzo, sopravvivono ormai solo quelle parti che attingono direttamente all'esperienza; tutto ciò che in essi è prodotto di pura speculazione, ha invece perduto ogni suo valore.

L'estetica critica partì da Kant e rinacque a nuovo vigore col rifiorire degli studi kantiani. Con Kant essa considera il giudizio estetico, universale e necessario come i giudizi della matematica. Secondo l'indirizzo psicologico invece, l'estetica è una psicologia del godimento estetico e dell'attività artistica. « Bello — dice uno dei suoi più autorevoli rappresentanti, [1] — serve a indicare la facoltà di un oggetto a produrre in me un determinato effetto, effetto che si svolge in me e ch'è quindi un fatto psichico ». Estetica è psicologia applicata.

Il fatto estetico è un fatto reale e come tale non può essere studiato che per via empirica; una conoscenza razionale è pensabile solo per gli oggetti « spogli d'esistenza », è impossibile riconoscere con metodo aprioristico l'esistenza di un reale. Ogni tentativo diretto a costruire un'estetica razionale è quindi in precedenza condannato a fallire.

E l'estetiche dello Schelling, dello Schopenhauer, del Nietzsche, del Hartmann, nelle quali si ripercuotono tutte le selvose speculazioni idealistiche dei loro sistemi, attestano chiaramente la infruttuosità di simili sforzi. La scienza del bello, non solo *può*, ma *deve* ricorrere alla filosofia, ma non alla filosofia conservatrice, chiusa nelle simboliche sfere delle speculazioni del pensiero e cieca ai fenomeni e ai problemi reali anche più comuni,

[1] Lipps, *Aesthetik*, I, pag. 1.

bensì alla nuda filosofia dei fatti, alla filosofia che indaga la natura del bello, come indagherebbe quella di qualunque altro oggetto scientifico.

Se l'estetica è scienza empirica, il giudizio estetico non può essere nè universale nè necessario; universali e necessari sono soltanto giudizi aprioristici, i giudizi che provengono dall'esperienza sono particolari e contingenti.

*
* *

Mentre la filosofia speculativa si sforzava invano, per via di simboliche costruzioni, di stringere nell'armonia di un solo sistema, valori etici e valori estetici, l'estetica psicologica, partendo dai puri fatti reali, e dalla loro analisi psicologica, dimostrava, quasi a convalidare scientificamente le vaghe intuizioni dei filosofi idealistici, l'intima relazione che correva tra bellezza e valore.

Bellezza e valore hanno ad essere ben distinti l'uno dall'altro. Il bello può *aver* valore, ma non *è* un valore. Esso può divenire oggetto di valore, inquanto gli si attribuisce valore quale proprietà, può *essere* quindi *valutato,* ma *non è* un *valore.* E ciò è bene fissare, specialmente di fronte a coloro che vedono nell'estetica una scienza di valori, e la mettono in un sol fascio con la gnoseologia, classificando bello e vero tra i valori.

Bellezza e valore stanno in reciproco rapporto funzionale, s'influenzano cioè vicendevolmente. Non solo il bello può essere valutato e dare origine ad un fatto di valore, ma — ed è questa una delle più notevoli constatazioni dell'estetica psicologica — anche il valore d'un oggetto può esercitare un'influenza sul nostro atteggiamento estetico.

Agli esteti era noto già da tempo, che talvolta il giudizio estetico, in luogo di riferirsi allo stesso oggetto percepito, dipendeva invece da fattori estetici posti completamente al di fuori di esso, per lo più dipendeva dalla maggiore o minore corrispondenza dell'oggetto ad un determinato tipo o ad una determinata norma. Chiamarono tal genere di bello, bello di norma o di rapporto.

È possibile, a mo' d'esempio, attribuire la bellezza di un cavallo alla sua forma geometrica? Evidentemente no. Perchè se così fosse, una lieve alterazione della stessa, una linea dorsale diritta anzichè concava ad esempio, non dovrebbe modificarne sostanzialmente la bellezza. Invece è noto che un cavallo di

tal forma sarebbe assolutamente brutto. La bellezza del cavallo nasce dunque appena dall'accordo della sua forma con un dato tipo di riferimento, col tipo cioè delle specie *equus caballus*. Così la bellezza del cipresso si giudica dalla flessibile agilità delle forme, quella della quercia invece dalla robustezza del tronco, dal vigoroso equilibrio dei rami. La torre pendente di Pisa è brutta, non per disarmonia di linee, ma per mancata corrispondenza al tipo comune di torre.

Anche lo scopo cui deve servire un oggetto influisce notevolmente sul nostro atteggiamento estetico. La forma dell'oggetto dev'essere cioè adeguata al suo fine. Una sedia di forme sì incomode, da apparire già all'esterno un vero oggetto di tortura, è brutta nonostante tutti i possibili pregi formali; come sarebbe brutto un calice d'oro ornato di gemme appunto sul margine. La corrispondenza ad un determinato fine è la suprema determinante estetica dell'arte architettonica. Dalle facciate d'un edifizio non deve trasparire alcun disquilibrio di costruzione, alcuna disarmonia tra forma e scopo a cui serve. Ogni dissonanza ci dà l'impressione di brutto. Un palazzo adibito a teatro può sembrarci bello, sinchè lo crediamo abitazione privata, brutto non appena conosciamo il suo uso.

Come interpretare questo genere di bello? Che relazione può passare tra la bellezza di un oggetto e la sua corrispondenza ad un tipo o ad un uso? La maggior parte degli estetici ricorse a questo duopo, in forma più o meno velata, all'ideale di specie; il quale, anche dopo purgato dai suoi contorni metafisici, dovrebbe rappresentare qualcosa come il prototipo della perfezione individuale; un tipo posto cioè completamente al di fuori dell'esperienza, ma al quale l'individuo di specie tende per quanto possibile ad avvicinarsi, senza raggiungerlo però mai. La bellezza dell'oggetto deriverebbe quindi dalla sua concordanza con questo tipo ideale, ipotetico, irraggiungibile. Questa interpretazione è però insostenibile. Perchè se il tipo ideale è posto completamente fuori dell'esperienza, anzi fuori della realtà, come si farà a constatare la sua concordanza con l'oggetto reale? Eppoi, ammesso che per un miracolo qualsiasi, si riuscisse a rappresentare codesto tipo ideale, è ovvio che la sua bellezza dovrebbe essere perfetta; si verrebbe quindi a premettere nell'ideale di specie quella stessa bellezza che s'intende spiegare.

Secondo Stefano Witasek, primo a richiamare l'attenzione sull'intima relazione che corre tra bellezza e valore, il bello di

questi oggetti non è nulla di originale o di primario, ma è invece dipendente da avvenimenti psichici precedenti.[1] Secondo lui la caratteristica comune a tutti gli oggetti cui s'addice il bello di rapporto, sarebbe da cercarsi nel loro maggior valore. Nel maggior valore che il normale e il comune hanno di fronte al nuovo o all'anormale, l'adatto paragonato all'inadatto, l'appropriato rispetto al non appropriato. E l'esperienza sembra dar pienamente ragione a questa tesi. Difatti, per ritornare agli esempi citati, la sedia di forme incomode, l'edifizio che tradisce nella facciata la malferma costruzione interna, la torre ch'eternamente sembra minacciare un crollo, sono oggetti di disvalore.

Ma un disvalore, aggiunge il Witasek, rappresenta anche tutto ciò che s'allontana troppo da un dato tipo di riferimento. Un cavallo difettoso ha minor valore di un cavallo robusto e ben formato. Un provinciale che visita per la prima volta una città diversa dalla sua, la troverà forse brutta, perchè la sua città gli è cara, perchè essa, mercè parenti e amici che vi soggiornano, mercè abitudini che vi contrasse, rappresenta per lui un oggetto di valore.

Non poche opere d'arte, idolatrate solo perchè moderne, debbono la loro bellezza al valore di suggestione che acquista tutto ciò ch'è di moda.

E gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma sarebbe superfluo. Risulterebbe sempre che il bello di rapporto è precedentemente condizionato ad un fatto di valore.

Senonchè il Witasek pose bensì nella sua vera luce la relazione fondamentale che corre tra valore e bellezza, ma non cercò d'indagare donde gli oggetti di norma traessero il loro maggior valore. Per gli oggetti, la cui bellezza dipendeva dalla corrispondenza ad un determinato uso, l'origine del valore era evidente. L'utile ha sempre maggior valore dell'inutile. Ma anche per gli oggetti che al di fuori di ogni utilità, debbono pur corrispondere ad un determinato tipo di riferimento, l'origine del valore non sarebbe stata difficile a trovarsi, se il Witasek avesse considerato che il bello di specie nasce sempre dall'abitudine. Bello è quel tipo d'animale che corrisponde al tipo d'abitudine. Belle sono per il provinciale soltanto quelle case, quelle montagne, quelle bestie cui egli s'è assuefatto. Bella è quella forma di vestito alla quale siamo abituati; ogni alterazione delle linee consuete,

[1] Vedi i suoi *Grundzüge der allg. Aesthetik*, Lipsia 1904.

che non sia sanzionata dall'autorità di chi detta la moda, che non abbia cioè acquisito valore per suggestione, è considerata brutta.

Quest'influenza, esercitata dall'abitudine nella formazione dei tipi di specie e quindi anche nel giudizio estetico sul bello di specie, sfuggì al Witasek nei suoi studî sul bello; non sfuggì invece ad altri esteti, che ne riconobbero l'eminente importanza per ogni genere di godimento estetico, ma non s'avvidero della relazione fondamentale esistente tra bellezza e valore; non s'avvidero cioè che l'effetto immediato dell'abitudine era un'azione avvalorante, dalla quale appena traeva la sua origine la bellezza dell'oggetto.

All'abitudine spetta una notevole forza creatrice di valori. Una città che in origine c'era indifferente, ma nella quale soggiornammo più a lungo, ci diviene col tempo cara; uomini, oggetti, azioni che di per sè non vanno distinti per alcuni valore, finiscono coll'occupare per sola abitudine una certa posizione nella nostra sfera d'interessi. Spesso l'origine del loro valore rimane così ben celata, da far passare per oro l'orpello, per valore proprio cioè, il valore acquisito per abitudine. È compito allora del lavoro scientifico, del progresso sociale, di staccare dai concetti della scienza, dagli idoli della società, dalle norme della morale quella componente valutativa che non è propria agli oggetti, ma è appena un effetto della loro ripetuta appercezione.

È specialmente l'abitudine a quelle quantità conoscitive che la psicologia più recente definì col nome di rappresentazioni prodotte, intendendo con ciò le forme spaziali e temporali, le distanze, le relazioni, le differenze ed altro, che può destare un fatto di valore. A una melodia, la quale in origine ci lasciava freddi, ci si può, dopo parecchie appercezioni, assuefare in modo ch'essa acquisti valore per abitudine; il valore in tal caso non è inerente al complesso dei suoni, ma alla *forma* melodica. Se così non fosse come potrebbe la medesima melodia, trasportata in un'altra tonalità, destare sempre ancora un fatto di valore? Nelle variazioni della moda e nelle abitudini che in virtù d'esse subentrano non è certo il colore di un vestito che più spiace; è il più lieve discostarsi invece dalle *forme* imperanti che cagiona un senso di disgusto.[1]

[1] Fatta sempre eccezione per quelle alterazioni che sono dettate dal cangiare della moda e che quindi acquistano valore per suggestione.

Un effetto totalmente opposto esercita invece l'abitudine ai sentimenti. La ripetuta appercezione di un sentimento lo smorza, lo ottunde, lo annienta. Biologicamente è necessario che sia così. Perchè guai se tutta la marea di sentimenti, che nel volger degli anni attraversa la nostra coscienza, dovesse esserci costantemente presente in tutte le sue crisi, in tutte le sue sfumature. L'abitudine, smorzando, cancellando, ottundendo ci sgrava dal peso del passato e spiana la mente al futuro.

La ripetuta appercezione di un oggetto, ch'è quanto dire l'abitudine allo stesso, ha quindi per conseguenza un effetto avvalorante. L'oggetto acquista valore per abitudine; ma in virtù di quella relazione ch'esiste tra il valore e il bello, acquista contemporaneamente anche bellezza.

Come ben osservò il Witasek, gli oggetti di norma sono tutti oggetti di valore e il fatto estetico ad essi connesso è la conseguenza d'un precedente fatto valutativo. Non avevano però meno ragione coloro che nella bellezza degli oggetti di specie vedevano un effetto dell'abitudine; essa n'è un effetto mediato che si compie appena col tramite del valore.

***

Questa tesi sugli effetti della ripetuta appercezione di un medesimo oggetto, ha, come vedemmo, un'eminente importanza nel godimento estetico degli oggetti di norma. È bisogno però subito constatare che la teoria trova il suo massimo appoggio nel godimento estetico del bello di fine, del bello di natura, del bello di specie, mentre non sembra punto trovar conferma nelle forme superiori di godimento estetico, nel godimento delle opere d'arte; l'audizione troppo frequente, a mo' d'esempio quotidiana di uno stesso brano musicale finisce con lo stancare anche il più eroico entusiasta; non v'è lirica che udita ripetere una cinquantina di volte dalla scolaresca di una classe, non renda insensibile anche il più fervido insegnante di lettere. E chi ebbe occasione di ri udire per più sere consecutive il medesimo lavoro drammatico — non distinto per straordinarî pregi formali — sa, come la ripetizione immiserisca l'effetto estetico. Come conciliare dunque la tesi esposta con gl'insegnamenti sì contraddittorî dell'esperienza?

Egli è che la natura del godimento estetico nella maggior parte delle opere d'arte è estremamente complessa. Anche a prescindere da una serie di fattori estetici di secondaria importanza, è necessario considerare che nell'opera d'arte, più che in qua-

lunque altro oggetto, al bello puramente formale, si aggiunge il bello d'espressione. Onde taluni anzi, dimentichi che all'infuori delle arti poetiche, pittoriche, musicali esiste un'arte architettonica, suprema esaltazione della pura forma, fanno cominciare il vero godimento estetico da questo genere di bello.

Senza cadere nelle odierne intemperanze di coloro che riducono il fatto estetico alla sola espressione, fa duopo riconoscere che il contenuto espressivo è uno dei fattori più eminenti del bello artistico. Contenuto espressivo non è però punto da confondersi con contenuto fisico. Il sentimento di gioia e di trionfo che ci domina all'audizione della marcia annunciante l'entrata degli Dei nel *Walhalla*, il sentimento d'immensa pietà che proviamo dinanzi una *Deposizione* di Raffaello o quello di sconforto e di vuoto che ci pervade alla lettura di certe desolate liriche leopardiane, non sono punto contenuti nell'opera d'arte, ma rappresentano appena la reazione sentimentale del soggetto di fronte all'oggetto d'arte. Le opere poetiche, pittoriche, scultorie, musicali destano in noi, mercè il loro contenuto fisico, dei sentimenti o degli stati di animo, che noi inconsciamente proiettiamo nell'oggetto, nel quadro, nella musica, nel personaggio rappresentato, dimenticando ch'essi invece nascono, si svolgono e si spegnono sempre nella nostra psiche.

Tutto ciò ch'è sensazione, o che da questa deriva, mediante la produzione rappresentativa, costituisce il contenuto formale; ciò che invece il soggetto vi aggiunge di sua fantasia, quella specie di risonanza sentimentale del soggetto dinanzi all'opera d'arte, forma il contenuto espressivo.

Bellezza espressiva e bellezza formale sono i più importanti elementi estetici delle opere d'arte. Ciò premesso è chiaro che gli effetti della frequente appercezione di un'opera d'arte si faranno sentire non solo riguardo al bello formale, riguardo alla forma dunque, ma anche rispetto al bello d'espressione, rispetto ai sentimenti cioè che l'opera d'arte è capace di destare in noi.

Ma mentre la ripetuta appercezione delle forme va a tutto vantaggio del godimento estetico, i sentimenti che l'opera riesce a destare in noi mercè il suo potere espressivo, con la frequente ripetizione si affievoliscono, si ottundono, si smorzano. Gli effetti di una ripetizione sono quindi rispetto ai due fattori estetici, completamente antagonistici. La bellezza formale segna con la ripetizione un continuo crescendo, il bello d'espressione invece perde gradatamente ogni suo valore estetico. Ne viene quindi

che un'opera d'arte, nella quale la bellezza formale prevale, piace con la frequente ripetizione sempre più; ove invece predomina il bello d'espressione, ove l'effetto estetico sgorga dal sentimento che l'oggetto d'arte risveglia in noi, la troppo frequente ripetizione, distrugge ogni godimento, ogni piacere estetico.

La lirica stanca più facilmente dell'epica, il languido sentimentalismo d'un romantico, più facilmente dell'arte formale d'un classicista. Una tela che per voler animare la natura morta di malinconici sensi, rappresenti quella troppo fiaccamente, piacerà col tempo meno di un sobrio paesaggio di prevalente bellezza formale; un amico, che amò per parecchi mesi i quadri di Dante Gabriele Rossetti, mi confessava ch'egli ora non sa più guardarli.

Consideriamo gli effetti della ripetuta appercezione nei diversi generi d'arte.

Non ogni arte si serve in egual misura dei due fattori estetici menzionati. La musica è sì eminentemente espressiva da indurre lo Schelling e lo Schopenhauer a trovarvi segni della rivelazione divina. Kant respinge con isdegno l'idea che in essa vi sia qualcosa di formale o di materiale e proclama la sola speculazione filosofica capace d'interpretare il suo contenuto immanente e trascendentale. L'architettura è invece il suo opposto; in essa prevale la pura bellezza geometrica, trionfa la sola bellezza di forma.

Si opporrà che il Duomo di Strasburgo svelò all'occhio di Goethe un intero poema lirico dell'architettura. Ma ciò che nelle opere architettoniche sembra espressione è per lo più il risultato di associazioni storiche o d'ambiente. Quel carattere di misticismo che accompagna lo stile gotico è acquisito dall'abitudine di vederlo connesso a costruzioni religiose. E quei sentimenti che si affacciano all'animo vostro, allorchè mirate il palazzo Ducale, attingono al fascino del passato, alla grandezza passata di Venezia.

Che effetto esercita ora la ripetuta appercezione nei due generi d'arte? In piena conformità con la nostra tesi troviamo che lì ove predomina il contenuto espressivo, nella musica quindi, la troppo frequente ripetizione nuoce al godimento estetico, mentre nell'architettura, ove prevale la forma, la ripetizione non solo non influisce sfavorevolmente, anzi aumenta l'effetto in modo notevole. È troppo noto che in nessun campo artistico, la troppo frequente ripetizione finisce più facilmente

con lo stancare quanto nel campo musicale. Anche il più ardente musicofilo ne avrebbe abbastanza, se per più mesi dovesse riudire giornalmente il medesimo squarcio musicale. Mai invece s'intese che un fiorentino abbia trovato brutto il palazzo Pitti o il Duomo o Santa Maria Novella perchè per più anni vi passò giornalmente dinanzi.

Non solo, ma come la ripetuta appercezione degli oggetti di natura dà origine al bello di specie, creando i cosidetti tipi di specie, così la frequente appercezione delle forme architettoniche, per i medesimi motivi esposti più sopra, conduce a quelle tipificazioni che caratterizzano i diversi stili e per cui ogni discostarsi dalle linee consuete è ragione di disgusto. È questo un fatto che più o meno si ravvisa in tutte le arti, in nessuna però raggiunge l'importanza e l'influenza che assume nell'architettura.

Del resto il grado in cui le due componenti estetiche menzionate partecipano nelle diverse arti, non è punto arbitrario o indipendente dai mezzi di cui l'arte stessa dispone. L'architettura, a mo' d'esempio, per le funzioni stesse dei suoi oggetti, per la persistenza di questi nel tempo e nello spazio, non può mai ricorrere a mezzi espressivi troppo manifesti. Ogni troppo palese sussidio d'un contenuto espressivo l'è esteticamente fatale. Il barocco insegni. Quella tendenza ad aprir nicchie per accogliere statue in vivaci atteggiamenti, quell'affannoso, tormentoso, disordinato viluppo nelle linee, quell'urto violento nelle ombre, quel contorcersi delle facciate in una specie di delirio architettonico, non è che il desiderio d'infondere alle fabbriche vita e animazione, di raggiungere cioè l'espressione di un contenuto psichico. Con quale effetto, è noto. Compariamo la scultura all'arte drammatica. L'espressione di dolore imposto sul volto d'una figura scultorea, non arriva mai all'intensità di quella che apparisce dal volto di un attore drammatico, è ciò osservava già il Lessing nel suo *Laocoonte*. La drammatica, rappresentazione *transitoria*, può ricorrere anche ai mezzi espressivi più violenti, raggiungendo l'apice della potenza espressiva. La scultura, rappresentazione *permanente*, non può disporre degli elementi espressivi che molto moderatamente; ogni esuberanza, ogni violenza d'atteggiamento è giudicata teatralità. Quello stesso potere espressivo che nella drammatica è pregio, qui, nella rappresentazione permanente, è difetto.

STENO TEDESCHI.

SOMMARIO

del fascicolo di agosto 1909 della **Rivista d'Italia**

G. Rossi . . . . . *Due fonti della ragion poetica di Ugo Foscolo.*
F. Fòffano . . . . . *Sulla soglia del Purgatorio dantesco.*
L. Vischi . . . . . *Due episodi dell'Eneide*
A. Foà . . . . . *Goffredo Herder in Italia.*
R. Pittaluga . . . . . *Francesco Redi naturalista.*
S. Tedeschi . . . . . *L'abitudine nel godimento estetico.*

IL RISORGIMENTO ITALIANO — **M. Degli Alberti.** *I primi due mesi della campagna del 1848 secondo la relazione ufficiale del maggiore d'artiglieria cav. Alfonso La Marmora.*

QUESTIONI ECONOMICHE E FINANZIARIE. — **Giulio M. Pistolese.** *Appunti critici sul fondamento economico dell'imposta sulle successioni e sui guadagni di congiuntura.*

RASSEGNA SCIENTIFICA. — **M. La Rosa.** *Sulla produzione artificiale del diamante.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

L'ITALIA NELLE RIVISTE STRANIERE.

La **Rivista d'Italia** si pubblica in Roma, in fascicoli mensili di circa 200 pagine con finissime incisioni e tavole fuori testo. — Prezzo d'abbonamento per l'Italia: un anno L. 20; un semestre L. 11. Per l'Estero: un anno Fr. 25 (oro). un semestre Fr. 13 (oro). Prezzo di un fascicolo separato per l'Italia L. 2; per l'Estero Fr. 2.50.